



**Germanica**

**40 | 2007**

**Territoires intimes de l'ailleurs**

---

## *Grigia* de Robert Musil : l'écriture de l'ailleurs

*Grigia de Robert Musil : Das Andersno schreiben*

*Grigiaby Robert Musil: writing the elsewhere*

**Arlette Camion**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/245>

DOI : 10.4000/germanica.245

ISSN : 2107-0784

### **Éditeur**

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

### **Édition imprimée**

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 143-155

ISBN : 2-913857-19-1

ISSN : 0984-2632

### **Référence électronique**

Arlette Camion, « *Grigia* de Robert Musil : l'écriture de l'ailleurs », *Germanica* [En ligne], 40 | 2007, mis en ligne le 16 février 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/245> ; DOI : 10.4000/germanica.245

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Grigia de Robert Musil : l'écriture de l'ailleurs

Grigia de Robert Musil : *Das Andersno schreiben*

Grigiaby Robert Musil: *writing the elsewhere*

Arlette Camion

---

- <sup>1</sup> Musil publie la nouvelle *Grigia* en 1921 dans le *Neue Merkur*. Avec *Die Portugiesin* et *Tonka*, elle fait le petit recueil d'*Erzählungen* qui paraît en 1924 sous le titre *Drei Frauen* (*Trois femmes*)<sup>1</sup>. *Grigia* est la première des nouvelles et donne le ton au livre qui se présente comme une suite de trois récits énigmatiques où des destins masculins sont liés à des figures féminines. L'amour est le lien qu'a posteriori l'auteur donne explicitement aux trois textes, mais c'est un lien en quelque sorte extérieur : l'histoire de la Portugaise est un conte sombre, qui se dit dans un passé médiéval sur fond de guerres et de sang ; *Tonka* est la projection dans la fiction d'un épisode particulièrement douloureux de la vie de Musil ; et de *Grigia* on ne sait s'il s'agit d'autobiographie ou d'histoire inventée, de confession ou de fiction. La nouvelle est plus complexe que les deux autres, plus ambiguë alors qu'elle se donne comme davantage fermée, puisqu'elle se clôt sur la mort du protagoniste. Dès *Grigia* il est clair que *Drei Frauen* n'est pas centré sur le thème de l'amour pour une femme, que la femme n'est au fond qu'un prétexte, et que l'ailleurs est ici non celui de l'aventure amoureuse, mais d'une aventure autre, d'une aventure de la conscience. Dans *Tonka* Musil le dit, avec une dureté qu'il n'a pas toujours :

Ce n'est pas l'aimée qui est à l'origine des sentiments qu'elle semble avoir fait naître ; ceux-ci étant simplement posés derrière elle comme une lumière. Mais alors qu'en rêve une mince faille subsiste par laquelle l'amour se détache de l'aimée, à l'état de veille cette faille est bouchée, comme si l'on était simplement la victime d'une histoire de sosies, et condamné par on ne sait quelle puissance à juger merveilleux quelqu'un qui est loin de l'être. (TF 117)<sup>2</sup>

- <sup>2</sup> Le lien véritable entre les trois nouvelles est ainsi nommé : elles sont l'autre face de l'amour, celle où femme aimée et amour se distinguent. Elles sont toutes les trois la révélation par l'amour non d'un autre être mais, pour faire un jeu de mots que Musil

n'aurait pas désavoué, d'un être autre, d'une autre façon d'être à l'Être, ou comme Musil le dira dans *L'Homme sans Qualités*, d'un autre état<sup>3</sup>. Or dans *Grigia*, davantage que dans les deux autres textes, c'est l'écriture qui porte ce déplacement d'une dimension à une autre, elle signale la rupture avec la perception ordinaire par une stratégie narrative qui rend impossible la lecture du récit comme celui d'une histoire d'amour conventionnelle. C'est cette tactique de confusion des codes narratifs que nous voudrions analyser de plus près.

- 3 Mais avant d'interroger la voix narrative qui nous conte l'histoire, rappelons cette dernière : Homo a un petit garçon malade, le médecin ordonne une cure, et Homo, lié jusqu'ici par une passion de tous les jours à sa femme, ne se résout pas à les suivre dans la ville d'eaux où ils passeront l'été. Son amour pour son épouse est devenu « dissociable », dit le texte, l'enfant s'y est immiscé comme de l'eau qui s'infiltre dans une pierre et fait qu'à la fin elle éclate. Homo se sent coupable de s'éloigner de celle qui restera nommée « la bien-aimée » (« die Geliebte »), et il a en même temps l'impression d'une dissolution de soi :

Dans cette réticence, il vit la marque d'un grand égoïsme, alors que c'était plutôt, peut-être, une dissolution de sa personne. Jusqu'alors, il n'avait jamais passé un jour loin de sa femme ; il l'avait beaucoup aimée, il l'aimait encore beaucoup, mais cet amour, avec la venue de l'enfant, était devenu « dissociable » comme une pierre où de l'eau a filtré qui en écarte peu à peu les deux moitiés. Cette propriété nouvelle de son amour, alors que rien ne s'en était perdu sciemment ou volontairement, l'étonna beaucoup ; et aussi longtemps que durèrent les préparatifs du départ, il fut incapable d'imaginer comment il passerait cet été solitaire. (TF 9)<sup>4</sup>

- 4 Homo reçoit une lettre d'une vague connaissance au nom insolite, Mozart Amadeo Hoffingott, qui l'invite à participer en tant que géologue à une campagne de réouverture d'anciennes mines d'or dans la vallée de Fersena. Il se rend dans la petite ville italienne qui commande ce lieu reculé, puis avec toute l'équipe dans la vallée elle-même. Celle-ci est peuplée d'une communauté d'anciens mineurs allemands qui ont gardé leur vieux langage et des habitudes ancestrales dont le sens s'est perdu pour eux. Voilà l'ailleurs auquel Homo est désormais confronté. Un ailleurs géographique, historique puisqu'aux confins de la civilisation d'aujourd'hui, un ailleurs social aussi. La vie est ici entièrement autre, et Homo a le sentiment d'un commencement : « La vie qui commençait là [...] était une belle vie. » (TF 13)<sup>5</sup>. Toute la population est engagée comme main-d'œuvre dans les travaux de préparation, les femmes dans leur curieux costume paysan portent sur leur dos les lourdes charges, et la gratitude d'une richesse subite semble transformer les rapports humains. Que cela ne soit en partie qu'une illusion, la dernière phrase du passage suivant le montre :

[...] on ne vous examinait pas, comme partout ailleurs, pour savoir quelle espèce d'homme vous étiez – si on pouvait avoir confiance en vous, si vous étiez puissant, dangereux, charmant, beau – ; quelque homme que vous fussiez, quelque opinion que vous eussiez de la vie, vous trouviez l'amour, parce que vous aviez apporté la bénédiction. L'amour vous précédait tel un héraut, il était préparé partout comme la couche de l'hôte avec ses draps frais, les gens portaient au fond de leurs yeux des présents de bienvenue. Les femmes osaient laisser déborder librement ces sentiments ; mais il arrivait aussi qu'en longeant un pré, on y aperçût un vieux paysan debout, faisant un signe de sa faux, traditionnelle image de la Mort<sup>6</sup>. (TF 14)

- 5 L'étrangeté du lieu, ce village suspendu sur des pilotis au-dessus du vide, ses habitants parlant une langue comme venue du fond des âges, leurs gestes à mi-chemin de la théâtralité et de l'animalité, l'ennui qui pèse sur la vie masculine du cantonnement, tous ces éléments provoquent une sorte de déréalisation :

Il ne pouvait plus se défaire de l'idée que cette vie, tellement plus claire et rapide que toutes celles qu'il avait vécues avant, n'était plus du tout du réel, mais un jeu aérien<sup>7</sup>. (TF 18)

- 6 À ce moment, l'été est maintenant installé, Homo reçoit une lettre de son fils, et déréalisation et réalité du lieu (qui existe bien puisqu'on y envoie des lettres), dans leur collision, provoquent une sorte d'ouverture, une ouverture à sa présence tellurique, quelque chose que l'on peut nommer épiphanie (DF,16). Curieusement ce moment que Homo désigne du terme « nouvelle alliance » (« Wiedervereinigung ») scelle la décision de ne plus écrire à sa femme, alors même que son amour pour elle n'a jamais été aussi grand : « Pour la première fois, il éprouva que l'amour était, indubitablement, un sacrement divin. » (TF 20)<sup>8</sup>. Le texte présente ici une césure nette puisque la suite se décompose en une longue série de scènes, images très précises d'animaux dans le paysage, de l'abattage d'un porc, d'une soirée au mess improvisé dans le presbytère. Une sorte de désir diffus lie toutes ces séquences, sans que pour cela la nature n'apparaisse à aucun endroit comme le lieu de l'idylle : « on ne devrait jamais oublier que la nature n'est rien moins que naturelle, qu'elle est terreuse, raboteuse, vénéneuse et inhumaine partout où l'homme ne lui a pas imposé son joug » (TF 28)<sup>9</sup>. La nature n'est donc nullement l'ailleurs du rêve ou de l'imaginaire : elle est là, dans la rusticité des gens, dans la présence somnolente des bêtes, dans la cruauté d'une mouche qui meurt. Elle est ce lieu barbare où hommes et bêtes, roches et végétaux se mêlent en une étrange cohésion. Lorsque Homo sera attiré par une jeune paysanne, il l'appellera non de son vrai nom, Lene Maria Lenzi (qui n'apparaît que deux fois dans le texte), mais du nom de sa vache, la grise, Grigia. La proximité du monde végétal, animal et humain, voici ce qui fait l'altérité de cet ailleurs, ce qui fait sa beauté aussi et sa force. Lorsque le désir prend corps dans le corps de Grigia, lorsque ce désir est consommé dans le foin d'une grange, Homo a une sensation à la fois de féerie et de simplicité, et dans son esprit tout est brusquement lié, le désir accompli en silence, et les animaux au regard lent, et le porc prêt à être sacrifié : « Tout cela était exactement **aussi simple et magique** que les chevaux, les vaches et le cochon tué. » (TF 30)<sup>10</sup>. Homo ressent à la fois une énergie qui le traverse, et une libération profonde, celle de la crainte de la mort : cette « Wiedervereinigung » est un assentiment à ce qui est. Quelques très belles images viennent dire la fénaison, la lumière qui filtre dans les granges où Homo et Grigia se rencontrent. Puis Grigia refuse brusquement de le voir, l'adultère a sans doute été dénoncé. Homo l'entraîne pourtant un jour dans l'étroit goulot d'une mine abandonnée. Tout de suite après l'étreinte Homo voit dans le carré de lumière qui marque l'entrée la silhouette du mari de Grigia, puis c'est l'obscurité : l'homme a roulé une énorme pierre devant l'entrée. Homo ne se révolte pas, il accepte la fin qui va venir comme la sienne, et lorsqu'après des heures, des jours de jeûne et de demi-sommeil, Grigia n'est plus à ses côtés, qu'elle s'est enfuie par un interstice dans le roc, il ne se révolte pas non plus, se laissant glisser lentement vers la mort. Le texte se clôt sur ces phrases laconiques :

En bas, à la même heure, Mozart-Amédée Espérandieu, ayant reconnu l'insuccès de tous leurs efforts et l'inutilité de l'entreprise, donnait l'ordre d'interrompre les travaux<sup>11</sup>. (TF 39)

- 7 Il est bien entendu que le texte ne peut être lu ni comme une leçon morale (Homo ayant enfreint l'interdit de l'adultère), ni comme une admonestation (il n'y a pas d'ailleurs, si ce n'est la mort). Car il n'y a en lui aucune trace de désespoir, ni aucun soupçon de jugement. La puissance poétique de cette trentaine de pages est générée par la précision du regard et l'imprécision du jugement sur ce qui est perçu. L'ailleurs apparaît donc à la fois comme

l'autre part et comme l'autre perception : une perception exempte de calcul, dispensée de prudence, ouverte et infiniment juste, réunissant ce que l'Ulrich de *L'Homme sans qualités* appellera l'exactitude et l'âme. Une perception qui est la condition nécessaire à la saisie d'une autre réalité du monde, non plus ratioïde, pour parler toujours avec Ulrich, mais non-ratioïde. De longs chapitres de *L'Homme sans qualités* lui seront consacrés, dont le plus beau, celui, dit-on, auquel Musil travaillait lorsque la mort le prit, « Souffles d'un jour d'été » (« Atemzüge eines Sommertags »). Dans ce chapitre, Ulrich est tendu vers une explication de l'autre état, cet état de conscience où est abolie la scission entre Moi et Monde, entre Sujet et Objet, entre Dedans et Dehors. Agathe elle aussi cherche à l'exprimer par les mots, mais elle est plus passionnée et reprend à son compte le discours mystique :

« Il faut y rester tout à fait tranquille, lui soufflait-on. On ne doit laisser place à aucun désir d'aucune sorte ; même pas à celui d'interroger. On doit se dépouiller aussi du bon sens avec lequel on traite ses affaires. [...] Quand on a atteint ainsi l'extrême désintéressement, le dedans et le dehors se touchent, comme si un coin qui divisait le monde en deux avait sauté !... »<sup>12</sup> (HQ 535)

- 8 Grigia décrit en raccourci, et sans le poids de l'exigence scientifique qui sera celle d'Ulrich, la même aventure de conscience, la saisie d'une mystérieuse cohésion des choses qui est aussi l'abandon de tout jugement sur elles. Musil le nietzschéen met en pratique dans l'autre état l'au-delà du bien et du mal. Et la mort n'apparaît plus alors comme une sanction, ni comme une délivrance d'ailleurs. Car le sujet n'existe plus vraiment, ni comme enjeu moral qui risque son salut, ni comme lieu d'un regard individuel et d'une identité. « Selbstlosigkeit », le terme qui revient souvent dans la seconde partie de *L'Homme sans qualités*, voilà le vrai ailleurs, où se résolvent comme par enchantement les dualités, les bipolarités, les face-à-face délétères de la conscience et du monde. Et Grigia est en quelque sorte déjà inscrit dans cette quête de l'impersonnalité, qui passe par l'amour, dans cette saisie anonyme du monde, dans l'état de cohésion qui fait que « le dedans et le dehors se touchent, comme si un coin qui divisait le monde en deux avait sauté ». La quête de Musil, cette tension qui rend son œuvre « utopique », et qui, malgré toutes les différences qui les séparent, la rapproche tant de l'effort de Rilke, Grigia en témoigne pleinement.

\*\*\*

- 9 Ces choses étant dites, il reste à interroger le discours que Musil emploie pour exprimer ce qui est à la limite de l'indicible. Dans *L'Homme sans qualités* deux types de discours sont en concurrence, celui de l'observation scientifique et celui de la mystique. Dans Grigia la tactique est différente : c'est dans l'anonymat de la voix narrative que l'on peut saisir cette « Selbstlosigkeit » que Musil s'efforce de dire. Certes l'on peut avancer des raisons psychologiques à l'impersonnalité et voir dans Homo un homme en crise, l'homme en crise qui au milieu de sa vie doute du bien-fondé de ce qu'il a fait jusqu'ici. Le premier paragraphe du récit, introductif, justifierait une telle analyse :

Pour tout homme, à une certaine période, la vie ralentit visiblement, comme si elle hésitait à continuer ou songeait à changer de direction. C'est dans cette période-là, peut-être, que les accidents arrivent le plus facilement<sup>13</sup>. (TF 9)

- 10 Le terme de « dissolution de soi » (« Selbstauflösung ») que Musil emploie quelques lignes plus loin pourrait être aussi lu dans ce sens. Toutefois il y a dans l'incipit de *Tonka*

quelques phrases analogues, qui rectifient le point de vue, et signalent que nous sommes ici dans un au-delà de la psychologie du Sujet :

C'était pendant son service militaire; et que ce fût pendant cette période n'était pas un hasard, car on n'est jamais aussi démuné de soi-même et de ses oeuvres, aussi exposé qu'à ce moment de l'existence où une puissance extérieure vous dépouille jusqu'à l'os<sup>14</sup>. (TF 69)

- 11 Homo comme le narrateur de *Tonka* sont moins dans une période de crise que dans un moment où ils ne sont plus protégés, plus protégés par leur Moi, par leurs œuvres, par ce qui d'ordinaire constitue leur identité. Vouloir faire de Homo la victime d'un dérèglement identitaire, c'est croire qu'il y a une identité intacte, quelque part, qui l'attend, qui attend qu'il l'endosse à nouveau, et faire de la mort qui sera la sienne le résultat d'un dysfonctionnement. Quelle lecture décevante ! Même les motifs psychologiques, si l'on y tient, disent le contraire : Homo est exposé dans *Grigia*, et il ressent cette exposition non comme un malheur ni même un malaise, mais comme une formidable libération.
- 12 La « Selbstlosigkeit » est bien l'ailleurs absolu, car c'est l'autre du Sujet. Ou dit autrement : l'ailleurs que décrit *Grigia* n'est pas tant l'ailleurs d'un Sujet, rapporté directement à un psychisme, mais un ailleurs d'espace et de temps, comme un ailleurs du récit aussi bien, une extériorité à lui-même qui fait tout le charme étrange du texte. Il existe évidemment des raisons techniques à cet effet (techniques dans le sens où elles ne sont pas psychologiques, mais biographiques). Musil, comme l'a montré Karl Corino, a travaillé à partir de notes prises dans son journal, recopiant certains passages mot pour mot ou presque<sup>15</sup>. De là l'impression d'un récit qui progresse d'une séquence à l'autre, un peu comme sur des échasses, grâce à des charnières temporelles repérables, mais qui semblent sacrifier à la convention du récit plutôt que lui fournir une charpente solide. Car Homo est un double de Musil, et Lene Maria Lenzi a vraiment existé : affecté au 168<sup>e</sup> bataillon d'infanterie, l'aide de camp Musil a passé l'été 1915 dans la Valle del Fersena, où des routes et des fortifications étaient construites dans la montagne. La population était requise pour tous ces travaux, les habitations du village de Paila réquisitionnées. L'ailleurs de *Grigia* a donc pour arrière-fond caché ce déchirement qu'est dans une société en paix l'irruption de la guerre, une guerre qui est nommée par hasard dans une fin de phrase, lors de la scène du mess ; on passe, pour tromper l'ennui, des chansons sur le gramophone :

Une odeur, astrale, de poudre et de gaze, un brouillard d'érotisme européen, de lointain music-hall. [...] Homo le sentait, ce chant n'était rien d'autre, dans sa nudité, que la volupté qui s'étend à toutes choses dans les villes et que l'on ne peut plus distinguer de l'homicide, de la jalousie, des affaires et des courses d'automobiles – ah ! ce n'était plus du tout la volupté mais le goût de l'aventure ! – non pas le goût de l'aventure, mais un couteau qui descendait du ciel, l'ange exterminateur, un ange fou, **la guerre** ?...<sup>16</sup> (TF 25-26)

- 13 Karl Corino rappelle les circonstances particulières de cette arrivée dans le Val Fersena et son travail montre à quel point sont intriquées chez Musil la vie et l'œuvre<sup>17</sup> : Martha Musil avait accompagné son mari jusqu'à son lieu d'affectation, où Musil restera du 23 mai à fin août 1915. Or en 1914 Martha avait fait une fausse couche, la correspondance entre les deux époux révèle que Musil ne désirait pas d'enfant. Le thème du fils malade s'explique donc comme une reprise, à demi consciente, de ce qui venait d'être une réelle préoccupation, le couple paraît avoir souffert de cet incident. Musil, dans le village de Paila, était logé dans l'école, face à une ferme où vivait Magdalena Maria Lenzi, née comme lui en 1880. La paysanne possédait une vache nommée Grigia, laquelle fournissait

le lait aux soldats. La liaison semble, d'après le journal de Musil, avoir duré très peu de temps. Mais sans doute l'infidélité avait-elle pour lui un caractère exceptionnel, dans *Vereinigungen* elle apparaît d'ailleurs non comme une simple erreur, mais comme un acte qui, loin de mettre en péril l'amour, en quelque sorte le potentialise. À son arrivée dans le Val Fersena, Musil semble avoir été très impressionné par le paysage du Haut Adige, et par le petit îlot de population germanophone isolé dans un territoire en majorité italophone. Les notes du journal seront le matériau que Musil va réutiliser en le greffant sur la trame de l'adultère. On voit donc que le texte se nourrit à deux sources très différentes, mais toutes deux autobiographiques : d'une part la rencontre avec un monde étrange, d'autre part une crise de couple et une brève liaison. D'où cette impression de disparité des séquences, de structure lâche, que Hofmannsthal regrettait. Musil note plus tard :

Je me souviens des louanges de Hofmannsthal à propos de Grigia, mais aussi de son reproche : selon lui il était regrettable que je n'aie pas accordé davantage d'attention à la construction du récit, au cadre. Je me souviens lui avoir répondu que c'était exprès, et lui avoir sans doute dit pourquoi, mais sans insister davantage.

Aujourd'hui l'idée m'est venue qu'au fond j'avais toujours trouvé le reproche juste et que je me l'étais fait à moi-même ; mais dans mon souvenir, c'est la hâte, et en partie l'indifférence qui sont la cause de cette négligence<sup>18</sup>.

- 14 Musil reconnaît a posteriori le manque de construction de sa nouvelle, il sait que c'est son défaut technique. L'urgence et l'indifférence en sont la cause. L'urgence à dire quelque chose qui est prêt à se volatiliser, le séjour dans ce lieu, le moment d'épiphanie. Et l'indifférence à produire un récit qui sacrifie aux conventions du genre. Et pourtant la négligence formelle est ici la meilleure façon d'évoquer l'ailleurs de la conscience qu'est la révélation qu'il existe une autre façon d'être au monde. L'absence de repères narratifs stables rend le texte insolite. L'écriture déstabilisée de *Grigia* s'explique certes par le matériau réemployé, mais, plus profondément, elle est celle qui est à même de rendre le mieux l'autre état, le regard anonyme, cette dilatation de l'être qui dépasse la problématique de l'identité. L'anonymat de la voix narrative est généré dès l'incipit par une sorte de diffraction. Le premier paragraphe que nous avons déjà cité édicte, de manière tout auctoriale, une vérité de type universel : il y a des moments où la vie ralentit, comme si elle hésitait à poursuivre ou voulait changer de direction. L'espace narratif s'ouvre brusquement dès le second paragraphe, signalé par le prétérit d'une part, par le rythme maîtrisé de la phrase d'autre part :

Homo avait un fils malade : cela traîna un an sans s'améliorer ni s'aggraver. Le médecin prescrivit une longue cure, et Homo ne put se résoudre à faire le voyage [...]  
]¹⁹. (TF 9)

- 15 Le temps du récit est en place, il semble que ce soit une continuité fluide, mais, quelques lignes plus loin, on constate une brutale accélération : Homo part pour le Haut Adige, et dès la seconde page l'expédition est déjà organisée. La position auctoriale fait place sans transition à une séquence où c'est évidemment le point de vue du personnage qui prime. Le passage à un « on » sujet et la rupture de temps signalent le soudain changement de perspective narrative :

Homo ne logeait pas à l'auberge, mais, sans bien savoir pourquoi, chez une connaissance italienne d'Espérandieu. Trois choses l'y frappèrent : des lits d'un moelleux et d'une fraîcheur inouïs, en bel acajou ; un tapis dont le dessin était d'une complication et d'un mauvais goût insensés, mais en même temps inépuisables et insolites ; enfin un rocking-chair de rotin où, à se balancer en contemplant le tapis,



**l'on dev[ient]** tout entier un entrelacs houleux de vrilles auxquelles deux secondes **suffis[ent]** pour sortir du néant, prendre toute leur grandeur et rentrer en elles-mêmes<sup>20</sup>. (TF 10)

- 16 L'expérience optique à laquelle le lecteur est ici convié ne sert pas de passage d'une position de narrateur omniscient à une focalisation interne, car cet emploi du « man » neutre (où il entre autant de perspective auctoriale que de focalisation interne) est renforcé dans les deux pages suivantes. La focalisation reste donc floue, un flou que le lecteur ressent nettement lorsque le point de vue auctorial est fermement repris dans le paragraphe qui clôt la nouvelle. Ainsi Bernhard Großmann a-t-il raison de parler d'un point de vue instable, « eine wechselnde Verschränkung der Erzählhaltungen » et d'ajouter : « L'une des raisons de ce 'glissando' de la position narrative est que ni le narrateur omniscient, ni le narrateur à la première personne ne sont nettement repérables »<sup>21</sup>. L'effet obtenu par cette indistinction est une sorte de dépersonnalisation du récit, qui est renforcée par ce qu'Annie Reniers-Servrancks nomme la surréalité, « Überwirklichkeit »<sup>22</sup>, des moments optiques. Dans ceux-ci souvent la rupture de temps introduit brusquement une focalisation interne, immédiatement abandonnée par la suite, qui ne sert donc pas tant à produire une continuité perceptive qu'à fracturer le récit :

Les granges [s'étaient] remplies. Une lumière argentée **filtre** entre les poutres disjointes. Le foin **répand** une lueur verte. Sous la porte **s'allonge** un gros galon d'or<sup>23</sup>. (TF 34)

- 17 La déstabilisation textuelle est obtenue d'autre part grâce au changement constant de mode narratif : le moment épique est assuré par l'incipit, par les charnières temporelles, par l'organisation de la chute, rapide puisqu'elle est menée en trois pages. Mais le cadre d'ensemble, n'est, et Hofmannsthal l'avait bien senti, que l'offrande faite au genre. Car dès l'incipit il se produit une sorte de flottement du ton : la variation de vitesse du flux narratif, la pointe d'ironie dans le choix du nom Mozart Amadeo Hoffingott (le patronyme est emprunté à un officier du bataillon de Musil), et surtout l'insertion du moment réflexif au sein même de la plage narrative introductive, qui trouve un écho poétique dans la comparaison de l'amour avec une pierre où s'infiltré l'eau, ce mélange des registres épique, réflexif et poétique ouvre à l'écriture un champ bien plus vaste, bien plus indéterminé que celui du simple récit. Et cette suspension permet alors que ne soient pas lues comme des obstacles à la progression narrative les séquences purement visuelles (description presque topographique de la petite ville vue du haut, du village vu du bas), l'anecdote du faux mari (qui est un appendice), la scène du mess (suite de croquis pris sur le vif), les observations quasi ethnologiques sur la population villageoise. Les rares fois où le récit passe au dialogue ne produisent pas véritablement de dissonance, car l'ensemble du texte est fait de ruptures. On peut presque dire qu'il n'est rien d'autre qu'un habit d'arlequin, d'un point de vue strictement technique, tout en étant, au-delà des ruptures et des dissonances, porté par un unique souffle poétique. Il parvient à dire à la fois la dislocation du mode perceptif habituel et l'ouverture d'un champ perceptif nouveau. Dans ce sens le récit sert paradoxalement la fracture et l'étendue.
- 18 Allons plus loin encore : la diffraction de la voix narrative, les brutales ruptures de temps, le basculement soudain d'un ton à un autre, épique, réaliste, poétique, réflexif, les accélérations et les arrêts du flux narratif sont autant de façons de produire quelque chose comme un ailleurs, un autre champ de l'écriture. Peut-être Musil avait-il réussi, sur cette trentaine de pages exceptionnelles, ce qu'il n'arrivera pas à produire sur les mille cinq cent pages de *L'Homme sans qualités*. Dans le roman, auquel il aura consacré une grande part de sa vie, l'organisation stricte en chapitres, la volonté d'un mouvement de



progression d'ensemble, le changement de projet entre la première et la seconde partie ont été autant de facteurs de pesanteur. L'autre état dans *L'Homme sans qualités* doit se déduire de la logique philosophique du texte entier (et se légitime donc a posteriori), ou bien se lit comme une étrange greffe sur ce texte même (et ne se légitime donc qu'à moitié). L'ailleurs radical qu'est le moment extatique, l'épiphanie, la révélation dans l'immanence, ce moment exceptionnel de la conscience a des mots pour se dire, il a à sa disposition le très vieux discours mystique : Ulrich et Agathe lisent attentivement Jakob Böhme et Swedenborg ; mais l'écriture contemporaine n'a que faire de ces mots-là, et Musil ne peut que les citer, non sérieusement les employer, ce qui revient à produire en quelque sorte un discours de seconde main, une parole entre guillemets. Dans *Grigia*, Musil avait trouvé une autre stratégie : un récit en porte-à-faux, en déséquilibre, qui ouvrait le champ d'une nouvelle écriture, et dans lequel le discours mystique s'inscrivait en creux. La maladresse voulue de la nouvelle n'était sans doute guère reproductible dans la dimension du roman. *L'Homme sans qualités* de toute façon n'avait pas été vraiment conçu dès l'abord pour verser comme il le fait dans le discours du « ravissement ». Toujours est-il que si le thème de l'ailleurs de la conscience est bien le même, il est dit dans le petit espace narratif de la nouvelle avec un naturel et une précision qui nous laissent abasourdis :

Il comprit alors seulement ce qu'il avait fait en décidant cet été d'isolement et en se laissant porter par le courant qui l'avait saisi. Il tomba à genoux entre les arbres dont les barbes étaient toutes vert-de-grisées, il étendit les bras, ce qui ne lui était jamais arrivé de sa vie, et il eut l'impression [d'être à cet instant arraché] à ses propres bras<sup>24</sup>. (TF 19)

- 19 *Grigia* parvient à nous faire lire ces incroyables lignes non comme l'effet du délire, mais comme l'expression au plus près de la justesse d'un ailleurs de la conscience, de l'expérience d'une connaissance inouïe.

## NOTES

1. . — Les citations seront données pour la version allemande, *Drei Frauen* (DF), d'après l'édition rororo 64, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1967 et pour la version française dans la traduction de Philippe Jaccottet, *Trois femmes* (TF), Paris, Seuil, 1963. C'est moi qui souligne.

2. . — « Nicht die Geliebte ist der Ursprung der scheinbar durch sie erregten Gefühle, sondern diese werden wie ein Licht hinter sie gestellt ; aber während im Traum noch ein feiner Riß besteht, an dem sich die Liebe von der Geliebten abhebt, ist er im Wachen verwachsen, als würde man bloß das Opfer eines Doppelgänger-Spiels und von irgend etwas gezwungen, einen Menschen für herrlich zu halten, der es nimmer ist. » (DF 104).

3. . — On peut voir à ce propos Annie Reniers-Servrancks : *Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen*, Bonn, Bouvier, 1972.

4. . — « Er empfand seinen Widerstand als eine große Selbstsucht, es war aber vielleicht eher eine Selbstauflösung, denn er war zuvor nie auch einen Tag lang von seiner Frau geschieden gewesen ; er hatte sie sehr geliebt und liebte sie noch sehr, aber diese Liebe war durch das Kind trennbar geworden, wie ein Stein, in den Wasser gesickert ist, das ihn immer weiter auseinandertreibt. Homo staunte sehr über diese neue Eigenschaft der Trennbarkeit, ohne daß mit seinem Wissen

und Willen je etwas von seiner Liebe abhanden gekommen wäre, und so lang die Zeit der vorbereitenden Beschäftigung mit der Abreise war, wollte ihm nicht einfallen, wie er allein den kommenden Sommer verbringen werde. » (DF 7).

5. . – « Es war ein schönes Leben, das da seinen Anfang nahm. » (DF 10).

6. . – « [...]man wurde hier nicht, wie sonst überall in der Welt, geprüft, was für ein Mensch man sei – ob verlässlich, mächtig und zu fürchten oder zierlich und schön –, sondern was immer für ein Mensch man war und wie immer man über die Dinge des Lebens dachte, man fand Liebe, weil man den Segen gebracht hatte; sie lief wie ein Herold voraus, sie war überall wie ein frisches Gastbette bereitet, und der Mensch trug Willkommgeschenke in den Augen. Die Frauen durften das frei ausströmen lassen, aber manchmal, wenn man an einer Wiese vorbeikam, vermochte auch ein alter Bauer dort zu stehn und winkte mit der Sense wie der leibhaftige Tod. » (DF 11).

7. . – « Er wurde es nicht mehr los, daß dieses Leben, welches heller und würziger war als jedes Leben zuvor, gar nicht mehr Wirklichkeit, sondern ein in der Luft schwebendes Spiel sei. » (DF 15).

8. . – « Er erfuhr zum erstenmal die Liebe ohne allen Zweifel als ein himmlisches Sakrament » (DF 17).

9. . – « [...] man darf sich nicht darüber täuschen, daß die Natur nichts weniger als natürlich ist; sie ist erdig, kantig, giftig und unmenschlich in allem, wo ihr der Mensch nicht seinen Zwang auferlegt. » (DF 23).

10. . – « Das alles war genau **so einfach und gerade so verzaubert** wie die Pferde, die Kühe und das tote Schwein. » (DF 25).

11. . – « Zur gleichen Stunde gab, da man die Erfolglosigkeit aller Anstrengungen und die Vergeblichkeit des Unternehmens einsah, Mozart Amadeo Hoffingott unten die Befehle zum Abbruch der Arbeit. » (DF 30).

12. . – « Man muß sich darin ganz still betragen » sagte ihr eine Eingebung. « Man darf keinerlei Verlangen Platz lassen; nicht einmal dem, zu fragen. Auch der Verständigkeit muß man sich entäußern, mit der man Geschäfte besorgt. [...] Erreicht man so aber die höchste Selbstlosigkeit, dann berühren sich schließlich Außen und Innen, als wäre ein Keil ausgesprungen, der die Welt geteilt hat. » (*Der Mann ohne Eigenschaften*, éd. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1952, p. 1144). Les citations en français (HQ) sont données selon l'édition Seuil 1966 (traduction Philippe Jaccottet).

13. . – « Es gibt im Leben eine Zeit, wo es sich auffallend verlangsamt, als zögerte es weiterzugehen oder wollte seine Richtung ändern. Es mag sein, daß einem in dieser Zeit leichter ein Unglück zustößt. » (DF 7).

14. . – « Es war in seinem Militärjahr. Es ist nicht zufällig, daß es in seinem Militärjahr war, denn niemals ist man so entblößt von sich und eigenen Werken wie in dieser Zeit des Lebens, wo eine fremde Gewalt alles von den Knochen reißt. Man ist ungeschützter in dieser Zeit als sonst. » (DF 63).

15. . – Karl Corino : *Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*, Reinbek, Rowohlt, 1988, p. 294 sq.

16. . – « Ein astraler Geruch von Puder, Gaze, ein Nebel von fernem Variété und europäischer Sexualität. [...] Homo fühlte, es war nackt jene auf alle Dinge in den Städten verteilte Wollust, die sich von Totschlag, Eifersucht, Geschäften, Automobilrennen nicht mehr unterscheiden kann – ah, es war gar nicht mehr Wollust, es war Abenteuersucht –, nein, es war nicht Abenteuersucht, sondern ein aus dem Himmel niederfahrendes Messer, ein Würgengel, Engelswahnsinn, **der Krieg** ? » (DF 21).

17. . – Karl Corino : *Der Zaubervogel küsst die Füße. Zu Robert Musils Leben und Werk in den Jahren 1914-1916*, in Joseph Strutz : *Robert Musil, Literatur, Philosophie, Psychologie*, Munich, Fink, 1984.

18. . – « Ich erinnere mich, daß Hofmannsthal die Grigia sehr gelobt hat, aber den Einwand machte, daß es nach seiner Meinung bedauerlich sei, daß ich der Konstruktion der Erzählung,

dem Rahmen, nicht mehr Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Ich erinnere mich, geantwortet zu haben, daß, und wohl auch warum, ich es mit Absicht unterlassen hätte, ohne jedoch tiefer auf diese Frage einzugehen. Heute ist mir eingefallen : Ich habe dem Einwand eigentlich immer recht gegeben und mir den gleichen Vorwurf gemacht ; Eile und teilweise Gleichgültigkeit haben sich im Gedächtnis als Ursachen befestigt. » (DF 142).

19. . – « Homo besaß einen kranken Sohn, das zog durch ein Jahr, ohne besser zu werden und ohne gefährlich zu sein, der Arzt verlangte einen langen Kuraufenthalt, und Homo konnte sich nicht entschließen, mitzureisen. » (DF 7).

20. . – « Homo wohnte nicht im Gasthof, sondern, er wußte nicht warum, bei einem italienischen Bekannten Hoffingotts. Es gab da drei Dinge, die ihm auffielen. Betten von einer unsagbar kühlen Weichheit, in schöner Mahagonischale. Eine Tapete mit einem unsagbar wirren, geschmacklosen, aber durchaus unvollendbaren und fremden Muster. Und einen Schaukelstuhl aus Rohr ; wenn **man** sich in diesem **wiegt**, und die Tapete **anschaut**, **wird** der ganze Mensch zu einem auf- und niederwallenden Gewirr von Ranken, die binnen zweier Sekunden aus dem Nichts zu ihrer vollen Größe anwachsen und sich wieder in sich zurückziehen. » (DF 8).

21. . – « Ein Grund für das 'Gleiten' in der Erzählhaltung ist darin zu sehen, daß weder der auktoriale noch der personale Erzähler in deutlichem Umriß erkennbar sind. » (Bernhard Großmann : *Robert Musils Drei Frauen*, Munich, Oldenbourg, 1993, p. 48).

22. . – Annie Reniers-Servrancks, *op. cit.*, p. 164.

23. . – « Die Heuställe hatten sich gefüllt. Durch die Fugen **strömt** silbernes Licht ein. Das Heu **strömt** grünes Licht **aus**. Unter dem Tor **liegt** eine dicke goldene Borte. » (DF 28).

24. . – « Und er erkannte erst jetzt, was er getan hatte, indem er sich für diesen Sommer absonderte und von seiner eigenen Strömung treiben ließ, die ihn erfaßt hatte. Er sank zwischen den Bäumen mit den giftigen grünen Bärten aufs Knie, breitete die Arme aus, was er noch nicht in seinem Leben getan hatte, **und ihm war zu Mut, als hätte man ihm in diesem Augenblick sich selbst aus den Armen genommen**. » (DF 16).

## RÉSUMÉS

Robert Musil fait paraître sa nouvelle *Grigia* dans le *Neue Merkur* en 1921. Elle raconte l'histoire de Homo à un moment où s'ouvre à lui une nouvelle vie : il quitte sa famille, sa femme et son enfant qu'il adore tous deux, pour participer dans une vallée alpine reculée à la réouverture d'anciennes mines d'or. C'est un ailleurs radical qu'il rencontre là, et un amour pour une paysanne qui l'entraînera malgré elle vers une mort qui lui était destinée. Dans ce lieu différent, Homo est moins confronté à l'autre et à son étrangeté qu'à une autre forme de conscience qui préfigure l'autre état auquel sont consacrées les pages les plus émouvantes de *L'Homme sans Qualités*. Ce petit texte parvient à exprimer l'ailleurs de la conscience en produisant une écriture insolite, faite de ruptures et pourtant fluide : la diffraction de la voix narrative, les sauts de temps, le basculement soudain d'un registre à un autre, les accélérations et les arrêts du flux narratif sont autant de façons de déstabiliser le récit, de lui faire perdre ses assises et de l'ouvrir à un champ ni imaginaire, ni « surréel », mais dans lequel peut s'inscrire l'autre perception du monde.

Robert Musils *Grigia* erschien 1921 im *Neuen Merkur* und erzählt die Geschichte von Homo, der seine innigst geliebte Frau und seinen kranken Sohn für einen Sommer verläßt, um sich an der Wiederaufschließung alter Goldbergwerke in einem entlegenen Alpental zu beteiligen. Er trifft

dort auf eine völlig andersartige Welt und verliebt sich in eine Bäuerin, welche ihn unwillentlich zu dem Tod führt, der ihm bestimmt ist. An dem ungewohnten Ort begegnet Homo dennoch nicht so sehr das Fremdsein des Anderen als eine andersartige Form des Bewußtseins, die an den « Anderen Zustand » im *Mann ohne Eigenschaften* denken läßt. In der kurzen Erzählung namens *Grigia* gelingt es Musil, eine neue Schreibweise zu entwickeln, dank der er die neue Bewußtseinsform zu artikulieren vermag: die Verschränkung der Erzählhaltungen, die Zersplitterung der Erzählstimme, das plötzliche Übergehen von einem Tempus zum anderen, von einem Ton zum anderen, die Beschleunigung oder der Stillstand des Duktus, sind die Mittel einer Destabilisierungsstrategie. Die Erzählung wird in der Schwebel gehalten, oder, besser gesagt, sie eröffnet ein neues Feld, das weder imaginär noch surreal ist, sondern in das sich eine « unpersönliche », « selbstlose » Erfassung des Wirklichen einschreiben ann.

Robert Musil published his short story *Grigia* in the newspaper *Neue Merkur* in 1921. It tells the story of Homo at the time when a new life begins for him: he leaves his family, his wife and his child whom he both loves to take part, in a remote alpine valley in the reopening of old gold mines. He faces a radical elsewhere and a love for a farmer girl that will take him to a death that was intended to him. In this different place, Homo is less confronted to the other and its strangeness than to another form of conscience that prefigures the other state the most moving pages of *The Man Without Qualities* are dedicated to. This small text manages to express the elsewhere of the conscience by producing an unusual writing, full of breaks and yet fluent: the diffraction of the narrative voice, the sudden swing from one style to another, the accelerations and the stops of the narrative flow are as many ways to the narrative, to have it loose its basis and open it to a field neither imaginary nor “surreal” but where the other perception of the world can be anchored.

## INDEX

**Mots-clés :** amour conjugal

**oeuvretraitee** Drei Frauen : Grigia - Die Portugiesin – Tonka, Trois femmes, L’Homme sans qualités

## AUTEURS

**ARLETTE CAMION**

Université de Provence